

Fundación Juan March

poética y POESÍA

ANTONIO COLINAS

Madrid MMIV



ANTONIO COLINAS

PYP

Fundación Juan March

Madrid MMIV

poética y POESÍA

17 y 19 de Febrero de 2004

Edición al cuidado de Antonio Gallego

© Antonio Colinas

© de esta edición Fundación Juan March

Depósito Legal: M. 7.576-2004

Imprime: Gráficas Jomagar. MÓSTOLES (Madrid).

Preludio para Antonio Colinas

Las relaciones de la Fundación Juan March con la poesía española han superado ya ampliamente las cuatro décadas, pues se iniciaron en 1958, apenas dos años después de su creación. En ese casi medio siglo son numerosos los libros de poesía escritos con una pensión, una ayuda o una beca de la Fundación; tantos o más las destinadas al estudio de épocas, géneros o poetas concretos; y –desde que en 1975 se inauguró nuestra sede actual y con ella las actividades públicas en el salón de actos– muchos poetas y estudiosos de nuestra poesía han intervenido en ellas a lo largo de casi treinta años.

La poesía española, y especialmente la contemporánea, forma, pues, parte de la historia de la Fundación, y ese pasado, del que nos sentimos muy complacidos, es el cimiento de esta nueva actividad cultural que hoy inaugura nuestro antiguo becario, y también profesor en nuestros cursos, Antonio Colinas.

Nacido en La Bañeza (León) en 1946 y formado en la Universidad Complutense, cuando Colinas se acercó a las puertas de esta casa había sido lector de Español en las Universidades de Milán y Bérgamo (de ahí su especialísima atención a la cultura y a la poesía italiana, que ha traducido con singular fortuna), y había publicado ya cuatro libros poéticos, uno de ellos –*Sepulcro en Tarquinia*– en dos ocasiones, habiendo rozado el prestigioso Premio Adonais con el segundo, los *Preludios a una noche total*. Hoy sabemos que había poemas anteriores, escritos *Junto al lago* de Sanabria, que han permanecido ocultos hasta hace tres años. Más importante aún, apenas iniciada su activi-

dad pública, Colinas había aparecido en 1970 en una antología, aunque no en la famosa de los *Nueve novísimos* de Castellet, sino en la más olvidada y menos influyente pero infinitamente más coherente –en mi humilde opinión– de Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española*, junto a Antonio Carvajal, Pedro Gimferrer, José Luis Jover, Guillermo Carnero y Jaime Siles. (La edición de 1990 en Hiperión junto a una nueva *Antología consolidada* de los mismos seis autores hizo un poco de justicia histórica, pero nada más).

La beca que recibió en la Fundación Juan March en 1978 fue para escribir *Astrolabio* y en nuestro *Anales* de ese año se especifica que el lugar de trabajo sería Madrid. Entre paréntesis, recibieron también sendas becas de creación literaria los poetas Narcís Comadira, José Giménez-Frontín y José Antonio Gabriel y Galán, aunque éste para escribir una novela (*La memoria cautiva*), así como el dramaturgo José María Rodríguez Méndez. Pero cuando en los *Anales* de 1979 se mencionen los trabajos terminados y entregados a la Fundación, en el de Antonio Colinas se especificaba que el lugar de trabajo había sido Ibiza.

Efectivamente, la beca de la Fundación no sólo le había servido para escribir uno de sus libros más emblemáticos, sino para trasladarse a la isla en la que ha vivido durante muchos años con las consecuencias que los estudiosos del poeta han atisbado ya.

No es este el momento de repasar minuciosamente la carrera literaria de Antonio Colinas. Anotemos simplemente que ya

en 1984 publica por vez primera su poesía reunida en *Visor (Poesía 1967-1980)*, lo que ha vuelto a hacer en más de una ocasión, y que desde entonces no ha dejado de escribir, y no sólo poesía, sino también novelas, cuentos, memorias de la infancia, ensayos y, como dije, traducciones. Una vida literaria ejemplar valorada muy tempranamente con el Premio Nacional de la Crítica (1975), el Nacional de Literatura (1982), el de las Letras de Castilla y León o el Internacional Carlo Bettochi a su labor en pro de la cultura italiana, entre otros.

Permítanme para terminar un breve apunte personal. No sé muy bien cuándo leí por vez primera un poema de Antonio Colinas, pero sí sé que desde entonces he sido uno de sus fieles. Y la razón es, para mí, muy sencilla: Colinas es el poeta español más órfico, su poesía rezuma música y armonía por todos sus poros. Él mismo lo ha escrito en numerosas ocasiones, citando a uno de sus puntos de referencia más indudables: “«Las almas respiran en la armonía, respiran en el ritmo», nos ha dicho María Zambrano. ¿Y qué armonía puede ser ésta, sino la armonía del ser en la palabra, en el verso, en el poema?” Por ello, cuando realicé en el curso 1987-1988 un programa para Radio 2 (hoy Radio Clásica) de RNE titulado “En una misma lira (música y poesía tocaremos)” –parodiando un par de versos del poema didascálico *La Música* de Tomás de Iriarte–, uno de los primeros poetas elegidos fue Antonio Colinas. Y ahora la anécdota: Yo no le conocía personalmente ni él a mí. Oyó algún programa anterior al suyo y, sin saber que ya había grabado el que a él se refería, me envió un libro reciente, *Jardín de Orfeo*.

Yo se lo agradecí y le anuncié el día de su programa. Pero la carta fue a Ibiza y él pasaba las Navidades en La Bañeza: Sus amigos le comentaban el programa, pero él no lo había oído (más tarde lo escuchó en una copia que le envié).

Desde entonces... hasta hoy y para siempre.

A. G.

Antonio Colinas
Nuevas notas para una Poética

En alguna ocasión he recordado una anécdota relacionada con Vicente Aleixandre. Tendría yo poco más de dieciocho años y le había llevado, temeroso, al autor de *La destrucción o el amor* algunos de mis primeros poemas. Tras leerlos, Aleixandre me dijo: “No me cabe duda de que en usted hay un poeta, pero ¿por qué no deja de hacer sonetos durante una temporada?”

En principio, la frase parecía remitirme a que el soneto era una forma poética caduca; forma de raíz neoclásica, muy ligada a cierta poesía de postguerra; también aparecía por aquellos días como superada la poesía testimonial, que comenzaba a desgastarse a finales de los años 60. Una poesía que, como había dicho el propio Aleixandre, estaba “agotada por suficientemente expresada”.

Aquella recomendación de Aleixandre parecía aludir solamente a la forma de mis poemas, la de los sonetos que yo le presenté, pero más tarde me he dado cuenta de que, además de utilizar una forma en desuso, quizá yo no había dado todavía con mi voz, y para ello debía madurar a través de otras formas poéticas, como podían ser las de los poemas escritos en verso libre.

La anécdota me sirve para mostrar la importancia que, a mi entender tiene, en la fijación del lenguaje poético, el hallazgo y la fidelidad a la propia voz del poeta. Luego, vendría ese segundo momento en el que, tapándonos los oídos frente a los

cantos de sirena de los autores que más nos gustan, dejar fluir esa voz nuestra, perfeccionarla, librarla de todo lo que sea “cáscara” en la misma; es decir, de influencias fáciles, de formas superadas, de mensajes forzados o no sinceros.

Planteadas así las cosas, pienso que la valoración del lenguaje poético y el ver cómo éste nace y posteriormente se fija en el poema, es algo muy ligado al concepto que el poeta tiene (o debe tener) de la poesía. Definir la poesía siempre supone para el poeta pasar por un proceso de depuración y de transformación literarias. Me refiero a que, seguramente, el poeta ha escrito tantas Poéticas como años de creación ha habido en su vida. Leemos lo que hemos escrito de la poesía años atrás y nuestras definiciones nos parecen inconsistentes, vacías, extremadamente literarias o simplemente provocadoras. Y es que la consolidación del concepto de poesía hoy nos parece que es algo que precisa de una maduración, que va unido profundamente al paso de los años, a la experiencia de *ser*.

Acaso sea por ello por lo que a mí, cuando últimamente me preguntan qué es la poesía, me gusta decir simplemente que es “un modo de ser y de estar en el mundo”. Con ello no estoy diciendo que el poeta no sea una persona como las demás, sino que él parece hacer una apuesta radical en su vida por las palabras, por esas palabras a contracorriente de su tiempo que suele ser la poesía. Así que fijo, ya de entrada, la idea de que la experiencia de escribir va profundamente unida a la

experiencia de ser. En consecuencia, la poesía sería, sobre todo, un medio de conocimiento, un medio ideal para valorar e interpretar la realidad.

Parece que definiendo así la poesía la libramos de cosas que sabemos que son muy importantes en ella; muy importantes para que el lenguaje en que escribimos sea lenguaje *poético* y, como enseguida diré, lenguaje sobre todo *nuevo*; mensaje que se distingue de los mensajes expresados en otros géneros literarios. El poema que reconocemos como tal –es decir, por su valor– parece que exige una cierta destreza, una maña que unos autores tienen al escribirlo y otros no. Pero también la poesía es un género literario concreto; un género que tiene que distinguirse de los demás por cosas muy específicas, pues, si no, el poeta podría darnos por poesía lo que bien pudiera ser prosa cortada cuidadosamente en trozos y colocada, a modo de versos, engañosamente, en el poema.

Esta argucia de algunos poetas, que abusan del verso libre, se puede poner al descubierto muy bien si se lleva a cabo una práctica que yo recomiendo: poner los versos del poema prosaico, del poema engañoso, unos detrás de otros; ponerlos en prosa y leerlos luego: si el poema no es verdadero poema veremos enseguida que aquello es prosa, simplemente prosa. Y lo es porque ese texto que hemos rehecho no posee tres de las condiciones que yo considero primordiales para que el lenguaje del poema sea verdadero, sea lenguaje poético, es decir, *nuevo*.

Esos versos aparentes que, de golpe, hemos desenmascarado y convertido en prosa eran tal cosa porque estaban desprovistos de emoción, de intensidad y de cierto grado de pureza formal. El verso –como también veremos– es una especie de microcosmo que, a pesar de su brevedad, contiene mucha información; pero a su vez, ante todo, es un mensaje instantáneo que tiene que *conmovernos*: Y debe constituir también una especie de revulsivo, pues tiene el don de alterar, de revolver algo en nuestro interior. El verso, como el poema, deben *turbarnos*. El lenguaje poético se distingue de la prosa porque tiene, a la vez, un fulgor y una verdad que nos perturba.

Pero el poeta debe decir también, con muy pocas palabras, lo que el prosista o el autor de otros géneros debe decir con muchas. Aquí es donde radica la intensidad del lenguaje poético, que quizá no sea otra cosa que aquello que Ezra Pound reconocía como el “voltaje” de la poesía. Lo que nos dice el verso tiene que estar, por tanto, condensado: que ser resumen sorprendente de sentimientos y de reflexiones, de saberes. Quizá por ello el poema, o el libro de poemas, son textos de una gran flexibilidad y ésta es otra de las características que lo distingue de la prosa.

Por eso, un libro de poemas puede ser abierto por cualquiera de sus partes y, al hacerlo así, podemos leerlo sin que nuestra lectura pierda coherencia. Podemos, incluso, comenzar a leer un libro de poemas por el poema final: no por ello se perderá la poesía del texto. Esta operación sirve incluso para la lectura

de un solo poema: podemos comenzar a saborear, de manera independiente, versos del final o del centro del poema. Y es que, antes que en el poema, la poesía verdadera tiene que latir en cada uno de los versos de dicho poema.

Cuando Góngora escribe en su “Fábula de Polifemo y Galatea” estos versos:

tascando haga el freno de oro, cano,
del caballo andaluz la ociosa espuma,
gima el lebrél en el cordón de seda
y al cuerno, al fin, la cítara suceda.

puede que, de entrada, el lector no sepa muy bien lo que el autor le está diciendo, pero ya tiene pistas para saber que en esos versos hay poesía, porque tienen intensidad y porque nos turban. También –como enseguida veremos– porque tienen un ritmo, tienen una *música*.

Veamos otro ejemplo: unos versos, una simple enumeración, en el poema “Alturas de Macchu Picchu”, de Pablo Neruda. Es como si al poeta le hubiesen propuesto un juego o ejercicio: “Haga usted con las siguientes palabras comunes unos versos verdaderos: águila, bruma, cinturón, viña, pan, piedra, párpado, etc.” El resultado poético será el siguiente:

Águila sideral, viña de bruma,
bastión perdido, cimitarra ciega,

cinturón estrellado, pan solemne,
escala torrencial, párpado inmenso (...)
Témpano entre las ráfagas labrado.
Madrépora del tiempo sumergido.
Muralla por los dedos suavizada.
Techumbre por las plumas combatida.
Ramos de espejo, bases de tormenta.
Tronos volcados por la enredadera.

O cabría un segundo ejercicio, ante un poema como “El gran océano”, también de Neruda, y también de su *Canto general*: “Describe cómo puede nacer nuestro planeta con estas pocas palabras; estrellas, tierra, mar, gota, hora, distancia”. El resultado poético será el siguiente:

Cuando se transmutaron las estrellas
en tierra y en metal, cuando apagaron
la energía y volcada fue la copa
de auroras y carbones, sumergida
la hoguera en sus moradas,
el mar cayó como una gota ardiente
de distancia en distancia, de hora en hora...

¿De qué nos está hablando el poeta? Si no tuviéramos los títulos de ambos poemas no lo sabríamos, y sin embargo, sabemos que en esos versos, más allá del tema, hay intensidad, hay poesía; es decir, con palabras viejas se nos ha expresado un mensaje y un lenguaje *nuevos*.

Pero este mensaje, esta intensidad y fulgor previos que revelan el microcosmo del poema puede ser también mucho más simple, pero no por ello menos turbador. El poeta ahora trabaja con pocas y muy simples palabras, pero ¿por qué nos turban, por qué misteriosa razón late en ellas la poesía? Así por ejemplo cuando en un solo verso escribe Giorgos Seferis:

Amor: serena morada del hombre.

O cuando nos dice Antonio Machado en uno de sus versos cargados de simbología:

Álamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña.

O cuando este mismo poeta se ciñe a hacerse una pregunta, una sola pregunta extremadamente fácil, extremadamente simple:

¿Tienen ya ruiseñores las riberas?

O cuando Jorge Guillén, en una maravillosa síntesis de lo concreto y de lo absoluto, afirma:

En torno de la almohada ronda el orbe.

O este mismo autor nos dice de una manera aún más sutil:

Oh luz sobre el monte densa.

Podríamos pensar, a simple vista, que el poeta está haciendo con sólo cuatro palabras una fotografía de un aspecto de la realidad que sus ojos ven, pero sabemos que hay algo más en estos breves textos, que su lenguaje –por no sabemos qué metamorfosis–, tiene la calidad de lenguaje *poético*, de palabra *nueva*. El poeta ha logrado metamorfosear con ellas la realidad, trascenderla, no para ignorarla –como cree a la ligera el fácil poeta “testimonial”–, sino para ofrecérsola con sabiduría y con afán de perennidad.

Decíamos atrás que el poema se distingue también porque en su lenguaje hay un cierto grado de pureza. Ya lo hemos visto muy bien en algunos de estos versos que acabamos de citar. Con ello nos referimos a dos cosas: a que lo que se dice hay que decirlo de una manera esencial y a que la poesía exige una clara originalidad. Porque la poesía se distingue también por ser un mensaje *esencial*. Quizá, por ello, cuando entre los humanos no sirven los lenguajes al uso –el periodístico, el político, la crónica–, cuando no sirven las palabras “normales”, el ser humano acaba echando mano de la cita de un poeta o de un versículo bíblico. En esos momentos de un discurso grandilocuente, o cuando nos faltan las razones comunes, parece como si los versos –a veces, como hemos visto, sólo un verso–, bastarán para dar solidez a nuestra expresión, para dar con la verdad que las demás palabras prosaicas no suelen darnos.

El lenguaje poético exige también una clara originalidad. Ese fulgor o esa intensidad expresiva de que hablábamos, deben

de ser *nuevos*, porque no valen las repeticiones. No hay, por tanto, imitación más burda que la poética. De aquí también la dificultad que ofrecen los grandes poetas para ser imitados: es muy difícil asumir la influencia de un Jorge Manrique, o de un Góngora o de un García Lorca –por citar tres nombres al azar–, sin que el nuevo texto no arrastre burdamente la influencia de estos autores. Esta dificultad de aprender en los grandes autores, sin parafrasearlos o repetirlos, es otra de las pruebas a las que se ve sometida la poesía verdadera. Insisto: el lenguaje en el poema tiene que ser *nuevo*, si no, el poema no será tal poema.

Pero el lenguaje poético se distingue, sobre todo, del que no lo es –el poema verdadero del poema falso– por su *ritmo*. Ésta, diría yo, que es la condición imprescindible del verso, del microcosmo poético: a un verso lo podemos desprover de su rima y medida, de su mensaje y de sus imágenes, pero no podemos quitarle su ritmo, su *música*. Es la condición, en concreto, por la que un verso libre puede ser verdaderamente verso y verdaderamente libre: porque tiene *ritmo*. Y aquí es donde tenemos que desechar de nuevo todos aquellos versos libres que sólo lo son en apariencia. Para esos poetas que encontraron en el verso libre la panacea, escribió Antonio Machado esta estrofa que todos ustedes recordarán:

Verso libre, verso libre,
líbrate mejor del verso
cuando te esclavice.

El verso acaba siendo una obsesión para el poeta que pretende engañarnos. O acaso, en realidad, no lo sea en absoluto. De aquí el consejo machadiano de que el poeta no verdadero busque, por otros caminos, lo que el mal verso no le puede dar, librándose así cómodamente de la esclavitud que supone dar con lo que el propio Machado reconoció como “palabra en el tiempo”; es decir, con la palabra no sólo de hoy, sino a la vez con la palabra de ayer y de siempre, con –otra vez– la palabra *nueva*.

Aquí nos hemos topado con otra de las características que, a mi entender, distingue al lenguaje poético de los demás mensajes: el de su gran intemporalidad, el de su gran universalidad. No quiero decir con ello que el poeta no deba tratar con sus versos lo más local y lo más inmediato –los temas de más viva actualidad–, pero seguramente para expresar temas y problemas de hoy existan otros géneros y medios –el artículo, el ensayo, el cine, la fotografía–, que nos puedan ofrecer mejor y con una mayor fidelidad un testimonio de lo instantáneo, de lo transitorio.

Pero parece ser que, en esencia, el lenguaje poético habla no para el hoy, sino como hemos dicho, para el ayer y para el mañana. Volvemos a recordar aquí la viveza y la actualidad de las preguntas que se hizo Jorge Manrique hace ya varios siglos, con su lenguaje sobrio y desnudo. Maravilloso ejemplo Manrique de poeta que piensa. Lenguaje el suyo de una extremada simplicidad, pero ¿por qué lenguaje *poético*?

Porque nos conmueve, porque es intenso, porque es puro, porque tiene ritmo. Quizá por todo ello a la vez. Y también, por recordar los versos de Unamuno porque, por encima de todo, en su poesía se “piensa el sentimiento, se siente el pensamiento”.

Hay también, para mí, otra condición que distingue al lenguaje poético, al lenguaje *nuevo*; es otro de los dones preciosos que posee la poesía verdadera y que, acaso por ello, en momentos de crisis o en momentos en los que los otros lenguajes ya no nos sirven, acudimos a la poesía. Se trata de algo que acabamos de recordar al hablar de la poesía de Manrique: con el lenguaje poético, el poeta siente y piensa a la vez, logrando un equilibrio de la expresión maravilloso y raro. De esta manera, el poema ideal sería aquel que nos ofrece el sentir y el pensar en las proporciones adecuadas, como reclamaba Unamuno en su “Credo poético” y reconfirmaba en algunas de sus ideas como cuando escribe en una de sus cartas: “Yo no siento la filosofía sino poéticamente, ni la poesía sino filosóficamente”¹, porque, añade en otro lugar, “esto es unidad”.²

Esta idea unamuniana de buscar la *unidad* en la poesía nos llevaría a tratar temas de contenido poético y a irnos por otros derroteros en los que ahora no deseo entrar. Sí me interesa subrayar esa presencia del pensar la poesía por parte de los

¹ M. de Unamuno, Carta a Jiménez Ilundáin, 1899.

² M. de Unamuno, Carta a Zorrilla de San Martín, 1906

poetas –sobre todo en la segunda fase de sus vidas–, presencia que nos hace decir que, en la obra poética verdadera, además de un mensaje poético se nos ofrece una filosofía de la vida. Y aquí tendríamos que tener un recuerdo especial para lo que María Zambrano reconocía como la “razón poética”, que ella estableció frente a la “razón histórica” de su maestro Ortega.

Este proceso o marcha del sentir hacia el pensar es propio de los grandes poetas y en Antonio Machado se nos ofrece uno de los casos más llamativos. Lo que sucede con la obra poética de Machado no es que denote en su última etapa, en su interés por determinados temas, las maneras de un filósofo frustrado, sino que esa marcha del sentir al pensar es, con los años, algo natural en él, algo consustancial al poetizar. Sí, en sus ensayos Machado piensa más que siente, pero disponemos también de esa etapa poética final que da un mayor protagonismo al pensamiento. A veces, en ella, el poema se hace puro aforismo, decantación de verdades de siempre –del *Eclesiastés* a Jorge Manrique, de Teresa de Ávila a los maestros institucionistas–, pero expresado todo ello con palabra *nueva*.

Algo parecido sucede en algunos poetas románticos europeos. Estoy pensando en Hölderlin y, sobre todo, en Leopardi. En este último, el lenguaje poético pasa en los *Canti*, su obra poética central, de la retórica neoclasicista e historicista, de mitos y saberes clásicos, a la pura poesía en los poemas centrales del libro, y de aquí a ese sentir y pensar en los límites de sus últimos años, del que son expresión poemas como el “Canto notturno di

un pastore errante dell'Asia", "La ginestra o il fiore del deserto" y, sobre todo, de una manera mucho más desnuda, en el poema "Amore e morte".

En estos poemas, el poeta siente y piensa en igual medida, con lo que el poetizar adquiere su máxima expresión. En estos casos el lenguaje poético viene caracterizado por su sencillez, por su transparencia, por la total ausencia de artificio. Cuando al final de su vida Leopardi retorne a lo testimonial, a la crónica social, a lo provisional de la Historia en sus *Paralipómeni*, habrá vuelto a extraviar su camino poético. Este extravío poético va unido a su extravío vital, a los últimos meses de su vida, al derrumbe de la misma.

Esta parece ser otra de las condiciones del lenguaje poético de madurez; además de sentir y de pensar en igual medida, a medida que avanza en años el poeta va adelgazando su lenguaje, lo simplifica, lo reduce. (O cuando no lo hace, como Leopardi en sus *Paralipómeni*, se equivoca.) Es como si ya las palabras al uso no le sirvieran, y se viera obligado a utilizar sólo éstas como símbolos. La emoción, la intensidad y la pureza que le comenzamos exigiendo al lenguaje poético, deben expresarse ahora de manera más sobria, más sintética.

Por ello, también solemos decir que todo lenguaje poético no es, en esencia, sino una marcha hacia el *silencio*, un regreso a aquella página en blanco que tanto nos fatigaba en nuestra adolescencia. Nada tiene que ver este silencio de la madurez

creadora con lo que, a veces a la ligera, entendemos en nuestros días por “poéticas del silencio”. Valoramos lo que esta expresión puede significar en el lenguaje de Guillén o Valente, pero no lo podemos aceptar en autores que utilizan esta expresión de manera fácil y mimética.

Porque, de la misma manera que hay autores que hallan la panacea poética en el verso libre, también los hay que en el fácil recurso del “silencio poético” encuentran todas las facilidades para su poetizar. En este caso, el silencio sólo suele ser sinónimo de impotencia creadora. El poeta es breve y dice poco no sólo porque su lenguaje –el poético– debe ser el resumen de muchas cosas, de una madurez creadora y vital, sino también porque al final no sabe, o no puede, o no quiere decir.

Aprovecho también para recordar aquí otra socorrida expresión: la de “poesía de la experiencia”; expresión fundamentada en el caso de poetas valiosos, pero puro cliché reiterativo en los miméticos, porque como ya nos recordó José Hierro, en esencia, toda poesía es de la experiencia, pues ¿qué poeta no basa sus poemas, de una u otra manera, en la realidad vivida, en la experiencia vital, en la consciencia de *ser*? Algo parecido sucede con la otra expresión que se ha contrapuesto a ésta: “poesía de la diferencia”. Ya dije atrás que todo poeta que se precie de aportar una voz nueva, debe *diferenciarse*, debe aportar un lenguaje *nuevo*. Le van mal tópicos y clichés a la verdadera creación; también los

premeditados afanes generacionales, pues la idea de generación está fundamentada cuando tiene un sentido didáctico, cuando está sustentada en valores firmes, y no en la simple oportunidad o argucia de los ruidosos grupos literarios.

Pero volvamos, para ir terminado, a los consejos del maestro, a los consejos de Aleixandre. Yo no sé si, en la actualidad, reconocemos esta figura del maestro: la persona que conoce y revela las claves de un oficio. Hoy la creación literaria ha dejado de ser un “fruto” para ser un “producto”, un proceso no de dentro a fuera sino de fuera a dentro, y que se halla sometida a factores externos muy fuertes: mercantilismo, medios de comunicación, crítica manipulada, premios, grupos, etc.

Una de las cosas que nos aportaba el maestro era su recomendación de lecturas. No bastaba con dar con aquel primer verso que nos llevaba a escribir el poema; éste tenía que ser poema *nuevo*, no debía ser repetición de formas neoclásicas o contemporáneas ya expresadas. Y ese fundamento de la propia voz no se podía dar sino a través del conocimiento que nos proporcionan determinadas lecturas, entre ellas las de los clásicos.

Lo clásico, que, en modo alguno, es lo caduco, lo viejo, lo esclerotizado, sino, sobre todo y ante todo, un *canon* en el tiempo; un canon fértil de verdad y de belleza en el que no dejamos de aprender; ese canon clásico es, otra vez, la “palabra

en el tiempo” machadiana, la palabra que no pasa. Este protagonismo de las lecturas en la formación del lenguaje poético nuevo nos lleva también a pensar que, en igual proporción, el poeta nace y se hace, posee unas condiciones naturales previas, pero a la vez nada serían estas condiciones –ese primer verso que se nos regala–, sin la formación lectora. Así que el poeta encontrará su *voz* personal después de haber recorrido un largo camino de lecturas.

A partir de ese primer verso que se nos dicta o regala, ¿qué sucede con los demás versos en el poema? Hemos dicho que el poema tiene que poseer una intensidad, un “voltaje”. ¿De dónde procede éste? A mi entender de una gradación que se da en los sucesivos versos del poema; gradación ascendente en cada estrofa o descendente hasta llegar al último de los versos. En el poema no sólo se nos cuenta una especie de historia que debe tener un final acertado, sino que esa intensidad de cada verso tiene que tener un desenlace no menos intenso. De ahí la importancia en cada poema de los últimos o del último verso.

Cuando Leopardi está cerrando su poema “L’Infinito” con el verso:

e il naufragar m'è dolce in questo mare
 (“y naufragar en este mar me es dulce”)

está dándole al poema el cierre intenso y abstracto que el lenguaje poético requiere. Muchas veces, en ese verso final, el

poeta debe aportar una razón poderosa; o debe buscar, por los caminos de la abstracción o del simbolismo, los significados más altos. Así, por ejemplo, cuando Machado cierra uno de sus sonetos con el verso:

el muro blanco y el ciprés erguido

Todo es llano y simple en este verso. En él, el poeta sólo acude a los símbolos –el muro, el ciprés– para cerrar un poema y un discurso que se le acaba con los catorce versos del soneto.

Hay, en fin, una serie de reglas consustanciales al poetizar que hoy los poetas suelen echar en olvido: no sólo las primordiales del ritmo, o las clásicas de la rima, sino imágenes y metáforas, etc. Sin embargo, no debemos dejar que, en todos los casos, esta serie de recursos externos ahoguen al poema. En este sentido, les recuerdo otra frase de Pound que él nos recomendaba a la hora de seleccionar lecturas, pero que a nosotros también nos sirve para el acto de poetizar con fundamento: *il museo non deve soffocare la scienza* (“el museo no debe sofocar la ciencia”). Normas y reglas no deben encorsetar excesivamente el poema.

Porque, a veces, el poeta prefiere darle protagonismo al contenido y no a la forma, a lo que quiere decir y no a cómo lo quiere decir; prefiere dejar fluir aquella voz personal y escondida de la que comenzamos hablando. Para ello, dejará, si es necesario, de acentuar rigurosamente un endecasílabo o

será flexible no haciendo la sinalefa en un alejandrino, le quitará brillantez a una imagen o acortará o alargará un verso o un poema. Reducirá, incluso, un libro a la mitad de su extensión, como el propio Ezra Pound hizo con el primer original de *La tierra baldía* de Eliot. Es, otra vez, la libertad del crear, pero bien entendida y siempre sometida al rigor.

Selección de poemas

GIACOMO CASANOVA ACEPTA EL CARGO DE
BIBLIOTECARIO QUE LE OFRECE, EN BOHEMIA,
EL CONDE DE WALDSTEIN

Escuchadme, Señor: tengo los miembros tristes.
Con la Revolución Francesa van muriendo
mis escasos amigos. Miradme: he recorrido
los países del mundo, las cárceles del mundo,
los lechos, los jardines, los mares, los conventos,
y he visto que no aceptan mi buena voluntad.
Fui abad entre los muros de Roma y era hermoso
ser soldado en las noches ardientes de Corfú.
A veces he sonado un poco el violín
y vos sabéis, Señor, cómo trema Venecia
con la música y arden las islas y las cúpulas.
Escuchadme, Señor: de París a Moscú
he viajado en vano, me persiguen los lobos
del santo Oficio, llevo un huracán de lenguas
detrás de mi persona, de lenguas venenosas.
Y yo sólo deseo salvar mi claridad,
sonreír a la luz de cada nuevo día,
mostrar mi firme horror a todo lo que muere.
Señor: aquí me quedo en vuestra biblioteca,
traduzco a Homero, escribo de mis días de entonces,
sueño con los serrallos azules de Estambul.

(De Sepulcro en Tarquinia)

CANTO XXXV

Me he sentado en el centro del bosque a respirar.
He respirado al lado del mar fuego de luz.
Lento respira el mundo en mi respiración.
En la noche respiro la noche de la noche.
Respira el labio en labio el aire enamorado.
Boca puesta en la boca cerrada de secretos,
respiro con la savia de los troncos talados,
y como roca voy respirando el silencio,
y como las raíces negras respiro azul
arriba en los ramajes de verdor rumoroso.
Me he sentado a sentir cómo pasa en el cauce
sombrio de mis venas toda la luz del mundo.
Y yo era un gran sol de luz que respiraba.
Pulmón el firmamento contenido en mi pecho
que inspirando la luz va espirando la sombra,
que nos anuncia el día y desprende la noche,
que inspira la vida y espira la muerte.
Inspirar, espirar, respirar: la fusión
de contrarios, el círculo de perfecta consciencia.
Ebriedad de sentirse invadido por algo
sin color ni sustancia y verse derrotado
en un mundo visible por esencia invisible.
Me he sentado en el centro del bosque a respirar.
Me he sentado en el centro del mundo a respirar.
Dormía sin soñar, mas soñaba profundo
y, al despertar, mis labios musitaban despacio

en la luz del aroma: “Aquel que lo conoce
se ha callado y quien habla ya no lo ha conocido”.

(De *Noche más allá de la noche*)

L A PRUEBA

Mira: a punto estás de penetrar en el bosque.
Vas a dejar la casa blanca de la cima,
tan plácida, tan llena de música y sosiego,
y ahí te espera el bosque impenetrable.

Irremediablemente deberás cruzarlo:
el bosque que desciende por ladera escabrosa,
el bosque en que no hay nadie
y el bosque en el que puede haber de todo,
el bosque de humedades venenosas,
morada de lo negro,
y de una luz que enturbia la mirada.

Entra en él con cuidado y sal sin prisas,
mas nunca se te ocurra abandonar la senda
que desciende y desciende y desciende.
Mira mucho hacia arriba y no te olvides
de que este tiempo nuestro va pasando
como la hoz por el trigo.
Allá arriba, en las ramas,
no hay luces que te ciegan, si es de día.
Y si fuese de noche,
la negrura más honda la siembran faros ciertos.
Todo lo que está arriba guía siempre.

Mira: te espera el bosque impenetrable.
Recuerda que la senda que lo cruza
–la senda como río que te lleva–,
debe ser dulce cauce y no boa untuosa
que reptar y extravía en la maraña.
Que te guíe la música que dejas
–la música que es número y medida–
y que más alta música te saque
al fin, tras dura prueba, a mar de luz.

(De *Los silencios de fuego*)

F E DE VIDA

Esperar junto a este mar en el que nacieron las ideas
sin ninguna idea. (Y así tenerlas todas.)
Ser sólo la brisa en la copa del pino grande,
el aroma del azahar, la noche de las orquídeas
en las calas olvidadas.

Sólo permanecer viendo el ave que pasa
y no regresa; quedar
esperando a que el cielo amarillo
arda y se limpie con los relámpagos
que llegarán saltando de una isla a otra isla.
O contemplar la nube blanca
que, no siendo nada, parece ser feliz.
Quedar flotando y transcurriendo de aquí para allá,
sobre las olas que pasan,
como remo perdido.
O seguir, como los delfines,
la dirección de un tiempo sentenciado.

Ser como la hora de las barcas en las noches de enero,
que se adormecen entre narcisos y faros.
Dejadme, no con la luz del conocimiento
(que nació y se alzó de este mar),
sino simplemente con la luz de este mar.
O con su muchas luces:
las de oro encendido y las de frío verdor.
O con la luz de todos los azules.

Pero, sobre todo, dejadme con la luz blanca,
que es la que abrasa y derrota a los hombres heridos,
a los días tensos, a las ideas como cuchillos.
Ser como olivo o estanque.
Que alguien me tenga en su mano como a puñado de sal.
O de luz.

Cerrar los ojos en el silencio del aroma
para que el corazón –¡al fin!– pueda ver.
Cerrar los ojos para que el amor crezca en mí.
Dejadme compartiendo el silencio
y la soledad de los porches,
la hospitalidad de las puertas abiertas; dejadme
con el plenilunio de los ruiseñores de junio,
que guardan el temblor del agua en las últimas fuentes.
Dejadme con la libertad que se pierde
en los labios de una mujer.

(De *Libro de la mansedumbre*)

ZAMIRA AMA LOS LOBOS

Zamira ama los lobos.
Yo quisiera ir con ella a buscarlos
a las tierras más altas,
donde los robledales rojos de Sotillo
han perdido sus hojas en las fuentes,
allá donde los caballos
beben el agua helada de las cascadas
y se espera la nieve
como una bendición.

Tú y yo estamos en este hospital
esperando a la muerte.
No la muerte tuya ni la muerte mía,
sino la de aquellos que nos dieron la vida.
Y éstos, ¿a quiénes pasarán,
cuando mueran, sus muertes?
Tú y yo esperando el final,
el vacío del límite,
mientras la vida brilla y tiembla entre nosotros
como un cuchillo inocente.
Y es que, esperando la muerte de los otros,
esperamos un poco la muerte nuestra.

Quizá, por ello, Zamira ama los lobos.
Quizá, por ello, yo deseo también
salir a buscarlos con ella este mes de diciembre

a los páramos altos, a los prados remotos.
Y podríamos ver los espinos,
y las brasas de sangre del sol
en mimbrales morados.
Puesta ya en nuestros ojos
la venda de la nieve,
que no pensemos más, que ya no nos deslumbre
el acre resplandor de los quirófanos.

Zamira ama los lobos,
quiere escapar del laberinto de piedra y cristal
del dolor.
Zamira: partamos y no regresemos.

(De *Tiempo y abismo*)

L

ETANÍA DEL CIEGO QUE VE

Que este celeste pan del firmamento
me alimente hasta el último suspiro.
Que estos campos tan fieros y tan puros
me sean buenos, cada día más buenos.
Que si en tiempo de estío se me encienden las manos
con cardos, con ortigas, que al llegar el invierno
los sienta como escarcha en mi tejado.

Que cuando me parezca que he caído,
porque me han derribado,
sólo esté arrodillándome en mi centro.
Que si alguien me golpea muy fuerte
sólo sienta la brisa del pinar, el murmullo
de la fuente serena.

Que si la vida es un acabar,
cual veleta, chirriando en lo más alto,
allá arriba me calme para siempre,
se disuelva mi hierro en el azul.
Que si alguien, de repente, vino para arrancarme
cuanto sembré y planté llorando por las nubes,
me torne en nube yo, me torne en planta,
que sean aún semilla mis dos ojos
en los ojos sin lágrimas del perro.

Que si hay enfermedad sirva para curarme,
sea sólo el inicio de mi renacimiento.

Que si beso y parece que el labio sabe a muerte,
amor venza a la muerte en ese beso.
Que si rindo mi mente y detengo mis pasos,
que si cierro la boca para decirte todo,
y dejo de rozar tu carne ya sembrada,
que si cierro los ojos y venzo sin luchar
(victoria en la que nada soy ni obtengo),
te tenga a ti, silencio de la cumbre,
o a ese sol abatido que es la nieve,
donde la nada es todo.

Que respirar en paz la música no oída
sea mi último deseo, pues sabed
que, para quien respira
en paz, ya todo el mundo
está dentro de él y en él respira.
Que si insiste la muerte,
que si avanza la edad y todo y todos
a mi alrededor parecen ir marchándose deprisa,
me venza el mundo al fin en esa luz
que restalla.
Y su fuego
me vaya deshaciendo como llama
de vela: con dulzura, despacio, muy despacio,
como giran arriba extasiados los planetas.

(De Tiempo y abismo)

*E*N ÁVILA, UNAS POCAS PALABRAS

Si pudiese apoyar mi frente en ti
y perder el sentido, si pudiese
extraviarme por siempre en tu pureza...
Peregrino, después de tantos años,
he caído en ti y en ti me he alzado.
Me creía encerrado entre tus muros
cuando en realidad (¡al fin!) estaba abriendo
mi corazón del todo.
Y esa nieve tan nueva de tus tejas
cómo cicatrizaba en mí la vieja herida
de los ojos (blancura
que deshace el cansancio, la ira de vivir).
Me iba lejos de ti, pero aunque me fuese
tú germinabas silenciosamente
en mi interior,
eras semilla que enciende la escarcha,
pues ser hombre en ti quiere decir
simplemente amar la infinitud.

Puede que todo (aquello que sabemos
y lo que no sabemos),
se lo ofrendes al que respira en ti.
Ese aire abrasado que llega de los páramos
del espíritu, o de las sierras violáceas donde
dialogan los rayos y el pinar,
te salvará y nos salvará.

Asciendes siempre, pero siempre quedas
en tu loma serena, a nuestro lado:
remanso son tus piedras de aguas vivas.

Si pudiese apoyar mi frente en ti
y perder el sentido, si pudiese
extraviarme por siempre en tu silencio...
Pero hay algo mejor, un don mejor
que puede recibir quien te conoce,
quien como ofrenda ante ti se inclina:
permanecer velando esa presencia
tan clara y tan fría de tu aura;
sentir como una llama
(en nuestras manos muertas)
la vida de las vidas:
el secreto que revelara Juan,
el secreto que reveló Teresa.

(Inédito)

*E*N LA MUERTE DE UN POETA (M.V.LL.)

Para apartar la muerte
toda la primavera ha cantado la lluvia
sobre los bosques de la isla
y sobre el negro corazón de los algarrobos.
Y los campos fecundos de ello nos dan fe.
Hoy, regresando con la sensación
de que no me había ido
y de que nunca me podré ya ir,
he subido a uno de esos montes del norte
donde la soledad del tomillo y la jara
aún salvan al espíritu del desamor que puede suponer
tanta y tanta palabra desgastada.

Y, como buena lluvia, descendían tus versos
para luego ascender por el aire,
y cantaba, cantaba
tu palabra en la luz y en las sombras sonoras;
la palabra era anillo o era esfera
en esa luz tan blanca que rodeaba la isla.

Hoy he subido a uno de esos montes del norte
donde el azul y el verde aún contienden
sin ira ni discordia,
en la paz del aroma, propagando armonía
como el mar que muy cerca, muy cerca,
nos está respirando.

Y como fuego blanco que iba ardiendo
en ese otro fuego sin llamas del estío,
tus palabras temblaban en la luz.
Porque palabra e isla
aún logran defenderse, como savia o semilla,
para seguir creciendo en pino, en roca, en ola,
con lo flexible y con lo duradero,
para seguir cantando en los dominios
sin fronteras de las cigarras.

Creí sentir también en aquel aire
un mensaje de amor,
que en el frescor de las últimas fuentes
y en la profundidad de los azules
se propagaba lento,
otra vez como un fuego dulcísimo.
Y había amistad, una música
incluso más allá de la muerte,
precisamente en esos pinos hondos
que respiraban el estío.

(Inédito)

Bibliografía

Ediciones de la obra poética de Antonio Colinas¹

- Poemas de la tierra y de la sangre*, Diputación Provincial, León, 1969.
- Preludios a una noche total*, Rialp, Col. Adonais, Madrid, 1969.
- Truenos y flautas en un templo*, C.A.G., San Sebastián, 1972.
- Sepulcro en Tarquinia*, Diputación, Col. Provincia nº 29, León, 1975.
- Sepulcro en Tarquinia*, Lumen, Col. El Bardo, nº 109, Barcelona, 1976.
- Astrolabio*, Visor Libros, nº 103, Madrid, 1979.
- En lo oscuro*, Cuadernos de Cera, Rota (Cádiz), 1981.
- Sepulcro en Tarquinia* (poema), con seis dibujos de Montserrat Ramoneda, Galería Amagaroris, Barcelona, 1982.
- Poesía, 1967-1980*, Visor Libros, nº 193, Madrid, 1984.
- La viña salvaje*, Antorcha de Paja, nº 5, Córdoba, 1985.
- Diapasón infinito*, (con 2 litografías, 1 grabado y 1 serigrafía de Perejaume), Tallers Chardon y Yamamoto, Barcelona, 1986.
- Dieciocho poemas*, (con 3 ilustraciones de Leopoldo Irrigüible, más 16 ejemplares en papel especial), Caja de Baleares, Ibiza, 1987.
- Material de Lectura*, Universidad Autónoma de México, nº 119, México, 1987.
- Jardín de Orfeo*, Visor Libros, nº 217, Madrid, 1988.
- Libro de las noches abiertas*, (con 16 ilustraciones de Mario Arlati), Peter Pfeiffer Editore, Milano, 1989.
- Blanco/Negro*, (con 5 ilustraciones de Mario Arlati, edición bilingüe español-italiano), Peter Pfeiffer Editore, Milano, 1990.
- Los silencios del fuego*, Nuevos Textos Sagrados, Tusquets editores, Barcelona, 1992.

El río de sombra. Poesía, 1967-1990, Visor Libros, nº 309, Madrid, 1994².

Sepulcro en Tarquinia (poema), prólogo-estudio de Juan Manuel Rozas, Pavesas, nº 111, Segovia, 1994.

Pájaros en el muro/Birds in the wall, (con 3 grabados de Barry Flanagan, edición bilingüe español-inglés), Taller Joan Roma, 1995.

Libro de la mansedumbre, Nuevos Textos Sagrados, Tusquets editores, Barcelona, 1997.

Córdoba adolescente, Los Cuadernos de Sandua, nº 18, Córdoba, 1997.

Amor que enciende más amor, Plaza & Janés editores, Barcelona, 1999.

Nueve poemas, Col. Aedo de Poesía, Celya, Salamanca, 2000.

Junto al lago, Cuadernos para Lisa, Salamanca, 2001.

Tiempo y abismo, Nuevos Textos Sagrados, Tusquets editores, Barcelona, 2002.

¹ En Antonio Colinas, *La hora interior. Antología poética 1967-2001*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2002.

² Una completa recopilación de la obra poética de Antonio Colinas se encontrará en *El río de sombra. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002*, Visor Libros, Madrid, 2004.

Algunas monografías básicas

- VV.AA., *Antonio Colinas*, “Cuadernos Cuervo”, Universidad de Valencia, 1981.
- JIMÉNEZ, José Olivio, “La poesía de Antonio Colinas”, Introducción a *Poesía, 1967-1980*, Visor Libros, nº 149, Madrid, 1982 y “La poesía última de Antonio Colinas”, *Enlace*, Nueva York, septiembre, 1984, pp. 20-22.
- MARTÍNEZ GARCÍA, F. “Antonio Colinas”, en *Historia de la Literatura Leonesa*, Everest, Madrid, 1983, pp. 1084-1113.
- ROZAS, Juan Manuel, “Mi visión del poema “*Sepulcro en Tarquinia*”, *Ínsula*, nº 508, Madrid, 1988 y “Pavesas, Hojas de Poesía”, nº 111, Segovia, 1994.
- VV.AA., *Antonio Colinas*, “Poesía en el Campus”, Universidad de Zaragoza, 1988.
- VV.AA., “Antonio Colinas. Armonía órfica, una poética de la fusión”, Revista *Ánthropos*, nº 105, Barcelona, 1990.
- VV.AA., “Antonio Colinas. Antología poética y otros escritos (Selección de textos, documentos y homenaje)”, Suplemento nº 21 de la Revista *Ánthropos*, Barcelona, 1990.
- ALONSO, Luis Miguel, *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*, Diputación de León, León, 1990.
- VV.AA., *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Editora Regional de Extremadura – Calambur, col. Los solitarios y sus amigos, 3, Madrid, 1997.

Posludio

La poesía en la Fundación Juan March

Creada en noviembre de 1955, las primeras actividades públicas de la Fundación se centraron en los *Premios March* que se otorgaban a la labor de toda una vida. Es especialmente significativo que el primer poeta en obtenerlo, en 1959, fuese el entonces treintañero José Hierro. En 1960 dos componentes del Grupo del 27 lo lograron: Gerardo Diego (el de Letras) y Dámaso Alonso (el de Ensayo de creación). Este año, por cierto, el 1 de Diciembre, la Fundación Juan March compró a los herederos de don Roque Pidal el manuscrito único del *Cantar de Mio Cid*, copiado por Per Abad en 1307, y lo donó al Estado español.

Pero las pensiones literarias habían comenzado antes. En 1958 recibieron las de creación Luis Felipe Vivanco (*Lecciones para el hijo*) y Rafael Morales (*La máscara y los dientes*), además de Luis Rosales, José Manuel Caballero Bonald, Antonio Oliver y Antonio Blanch para estudios poéticos. En 1959 la recibieron Carlos Bousoño (*Invención de la realidad*), Luis López Anglada (*Contemplación de España*) y Rafael Montesinos (*El viaje de los magos*, prosa poética), junto a Manuel Álvarez Ortega y Justo Molina para estudios sobre poesía. Y en 1960 lo fueron Eladio Cabañero (*Cuatro provincias al sol*), José García Nieto (*La hora undécima*), Lorenzo Gomis (*El hombre de la aguja en el pajar*) y Leopoldo Panero Torbado (*La estancia vacía*), además de José M^a Souvirón, Francisco Garfias y José Luis Cano para estudiar diversos aspectos de nuestra poesía.

La década de los sesenta comenzó con ritmo trepidante. En 1961 recibieron ayudas Leopoldo de Luis (*La luz a nuestro lado*), Manuel Alcántara (*Ciudad de entonces*), y Carmen Conde (*Devorante arcilla*), además de contribuir a la edición de la *Poesía completa (1920-1961)* de César González Ruano. En 1962 y 1963 las recibieron M^a Elvira Lacaci (*Al este de la ciudad*), Francisco Javier Martín Abril (*Nostalgia en la meseta*), Salvador Pérez Valiente (*Volcán*), Bartolomé Mostaza (*Poesías*), y Rafael de Penagos (*Declaración de equipaje*). En 1964, Antonio Álamo Salazar (*Impresionario lírico-emocional de Tierra de Campos*), Cristina Lacasa (*Encender olivos como lámparas*), Manuel Mantero (*Misa solemne*) y Félix Ros (*Condenado a muerte*). Y en 1965 Victoriano Crémer (*El amor y la sangre*), Luis Fera (*Mitología*, poemas en prosa), Antonio Fernández Molina (*Orfeo*), Rafael Morales por segunda vez (*La rueda y el viento*), Carlos Murciano (*Clave*) y José Luis Prado Nogueira (*La rana*). Además, comenzó a recibir becas para el extranjero Carlos Edmundo de Ory, siempre para estudiar en París o en Amiens diversos temas literarios.

En 1966 y 1967 escribieron poemas con ayuda de la Fundación José Luis Fernández Trujillo (*Tiempo de amor*), Jesús Juan Garcés (*En medio del camino*), Rafael Guillén (*Los vientos*), Federico Muelas (*Angeles albriciadores, Poemas sobre la Navi-dad*) y, de nuevo, Rafael de Penagos (*Materia de esperanza*), y José Luis Cano realizó estudios sobre Antonio Machado. En 1968 y 1969 la recibieron Fernando Gutiérrez (*Persecución del viento*), Jacinto López Gorge (*Dios y los hombres*) y Acacia

Uceta (*Detrás de cada noche*), además de Vicente Ramos, Leopoldo de Luis y Manuel Álvarez Ortega para estudios poéticos. En 1970 escribió poemas Enrique Badosa (*Historias de Venecia*), centrándose las ayudas para los estudios sobre poesía hechos por Joaquín Benito de Lucas, Natalia Calamai, José Filgueira Valverde, Carmen Ruiz Barrionuevo y Esteban Pujals.

En 1971 obtuvieron las becas Ángel García López (*Santo Oficio*) y Juan Van-Halen (*Cuadernos de Asia*). En 1972 –con un poeta, Rafael Morales, en la Comisión Asesora de la Fundación– las obtienen Gloria Fuertes (libros infantiles) y Juan Luis Panero Blanc (*Las visitas de Hieronimus Bosch*), así como Pablo García Baena (*Antes que el tiempo acabe*). En 1973, Sagrario Torres Calderón (*Los ojos nunca crecen*) y Antonio López Luna (*Monstruorum Artifex*), además de C. E. de Ory o Jaime Siles para estudios literarios. En 1974, un tercer Panero, Leopoldo Panero Blanc (*Los lobos devoran al rey muerto*), Claudio Rodríguez (*El vuelo de la celebración*) y, en el extranjero, José Miguel Ullán (*Alarma*). Hemos de advertir que en numerosas ocasiones los títulos anunciados en el comienzo de la beca son distintos a su terminación. Claudio Rodríguez, por ejemplo, solicitó la beca para escribir *Casi una leyenda* –título que recuperaría en su último poemario–, y Ullán lo describía así: “Funeral Mall: Texto poético en colaboración con Eduardo Chillida, Antonio Tapies, Pablo Palazuelo, Antonio Saura y Vicente Rojo”. En 1975, excepcionalmente se concedió una ayuda al poeta extremeño Manuel Pacheco “a título de reconocimiento de su labor poética” y obtuvieron becas Carlos Bousoño (*El irraciona-*

lismo y el surrealismo en la poesía contemporánea), Antonio Gamoneda (“Descripción del silencio” al comienzo; *Descripción de la mentira* al final) y Pureza Canelo (*Habitable*).

En 1976, ya en los primeros días de rodaje del salón de actos en el nuevo edificio, comenzó un ciclo denominado “Literatura viva” en el que sendos escritores dialogaban con un crítico. Intervinieron los poetas Luis Rosales (con Félix Grande), José Hierro (con Aurora de Albornoz) y Juan Gil-Albert (con Leopoldo Azancot). Se concedió una ayuda para la difusión de la obra poética de Dionisio Ridruejo “como homenaje póstumo al escritor y al político”, y obtuvo una beca de creación José María Álvarez (*L’age d’Or*) y otra de estudios José Carlos Ruiz Silva (Aldana). Con Álvarez, aunque no era el poeta becado más joven en la pequeña historia de la casa –lo eran más Van-Halen, Ullán, Canelo y Leopoldo Panero– hacían su entrada los “novísimos”. En 1977 obtuvo beca José Luis Alegre Cudós (*Poema del sentir*) y dió un Curso universitario José M^a Castelllet sobre tres poetas catalanes: Carles Riba, Salvador Espriu y Gabriel Ferrater.

En 1978 obtienen sendas becas de creación Antonio Colinas (*Astrolabio*), Narcis Comadira (*Álbum de familia*) y José Giménez-Frontín (“Baladas de Barcelona”, luego *Las voces de Laye*), mientras que Rogelio Reyes Cano y Clara Janés las obtienen para estudios poéticos. En 1979, Manuel Álvarez Ortega, buen estudioso de la poesía moderna francesa gracias a antiguas becas de la Fundación, la obtiene ahora de creación

(*Planetarium*) junto a Concha Zardoya (*Diótima y sus edades, Autobiografía en cuatro tiempos*). En los Recitales para jóvenes, alternando con los musicales, se programa uno poético titulado “Jorge Manrique y la poesía española sobre la muerte” que se repite muchas semanas. Y en los ciclos de conferencias, Carlos Bousoño expone en un Curso universitario los resultados de su beca de 1975 con el título de “Simbolismo y surrealismo en la poesía contemporánea”. Hubo también un ciclo sobre “Cuatro escritores gallegos” en el que Ramón Piñeiro habló sobre Rosalía de Castro. Por último, en 1980 escribieron sendos poemarios José Infante (*Espejismo*) y Luis Antonio de Villena (*Huir del invierno*), mientras que Ignacio Prat y José Romera Castillo estudiaron asuntos poéticos. En los Cursos universitarios, Rafael Martínez Nadal dictó uno sobre Federico García Lorca.

En 1980 la Fundación Juan March creyó que ya no eran tan necesarias las becas que venía convocando desde hacía tanto tiempo en hasta 22 campos científicos y humanísticos distintos y las concentró en lo que creyó que eran intereses prioritarios de la ciencia y de la sociedad española: Biología molecular, Estudios europeos y Estudios autonómicos. Como en las restantes disciplinas, dejaron de convocarse las becas de creación o de estudios literarios, pero la ya amplia relación de la Fundación Juan March con la poesía no decayó, aunque ahora con otras modalidades, algunas ya ensayadas. Se ayudó, por ejemplo, a la edición de números monográficos de revistas históricas (*Litoral*, dos veces), o de estudios relevantes como el de Miguel He-

rrero García y su edición anotada del *Viaje al Parnaso* cervantino, el de Miguel Querol sobre el *Cancionero musical de Lope de Vega*, el de Maxim P.A. de Kerkof sobre los Sonetos del Marqués de Santillana, o el catálogo amplísimo de Roger D. Tinnell sobre García Lorca y la música que hubimos de editar dos veces. Hubo presencia de poetas en las actividades de Cultural Albacete promovidas por la Fundación; en nuestras salas se celebraron los Encuentros con motivo de la concesión del Premio Nacional de las Letras Españolas 1990 a José Hierro y 1993 a Carlos Bousoño, a quien se homenajeó en el 2003 por su 80º cumpleaños; y hubo, sobre todo, numerosos cursos universitarios sobre poesía.

Francisco Rico habló sobre el *Libro de Buen amor* (1988); Rafael Lapesa sobre la lírica del Siglo de Oro (1986); Jaime Siles sobre Formas modernas de la poesía antigua y formas antiguas de la poesía moderna (1995); Domingo Yndurain sobre La poesía de San Juan de la Cruz (1997); Marina Mayoral sobre Rosalía de Castro (1985); Víctor García de la Concha sobre La modernidad poética en España (1987); Ricardo Gullón sobre Antonio Machado (1987); José Hierro sobre Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Rafael Alberti y Gabriel Celaya (1989); Carlos Bousoño, José Hierro, José María Amado y Guillermo Carnero sobre La Generación del 27 “sesenta años después” (1987); Soledad Salinas y Juan Marichal sobre Memoria y vigencia de Pedro Salinas (1991); Guillermo Carnero, Carlos Bousoño, Claudio Rodríguez y José Hierro sobre Jorge Guillén en su centenario (1993); Philip W. Silver sobre

De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía (1988); o Agustín Sánchez Vidal sobre Una revisión de Miguel Hernández (1992). Sin olvidar diversos cursos en los que la poesía fue analizada de manera transversal o temática: Así, Soledad Salinas dictó un curso, siempre de cuatro lecciones, sobre España en la poesía iberoamericana (1987); Antonio Colinas sobre Poesía y vida (1992); Jacobo Cortines sobre Ruinas y poesía, el ejemplo de Itálica (1996); y yo mismo hablé sobre Poesía y música dialogando con los cuatro poetas escogidos: Carlos Bousoño, José Hierro, Claudio Rodríguez y Ángel González (1997).

Y hablando de música, la Fundación Juan March ha organizado con relativa frecuencia ciclos, y conciertos aislados, en los que el eje argumental de las músicas interpretadas eran los intereses musicales de un poeta (Gerardo Diego) o los poemas elegidos por los músicos para hacer canciones, tanto de poetas españoles (García Lorca, Alberti, Juan Ramón, Antonio Machado y otros muchos) como extranjeros (Goethe, Shakespeare, Victor Hugo, Pushkin, etc.).

Es imposible para la Fundación Juan March valorar la calidad de todo lo que he expuesto y algunas otras cosas que me he dejado en el tintero por mor de la brevedad. Pero no puede negarse la constancia con la que hemos desarrollado estas actividades a lo largo de tantos años y con la colaboración de tantas y tan valiosas personas. Hay otro hecho cierto: A partir de 1980, con el cambio radical en nuestra política de becas, la Fundación dejó de tener estrechos contactos con la poesía joven y comenzó

el asedio y la difusión de la poesía del pasado (las excepciones son numerosas, pero son excepciones). Con estas actividades de *Poética y poesía* que ahora comenzamos pretendemos continuar, de otra manera, la historia que se interrumpió en 1980. Y por eso comenzamos allí donde lo dejamos, con los entonces “novísimos”, para ir poco a poco adentrándonos en la poesía de las generaciones actuales.

Antonio Gallego

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. En el ámbito de la sociología y la biología, a través de sendos Centros, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PYP

[1]



Fundación Juan March